

# DE LA DICTADURA A LA DEMOCRACIA. LAS CONTRADICCIONES DEL PROGRESO EN LA OBRA DE JOSÉ MARÍA ARZUAGA EN BOGOTÁ\*

*Simón Puerta Domínguez\*\**

## Resumen

José María Arzuaga llega a Bogotá desde la España franquista en 1960. Él busca, en Latinoamérica, la democracia que el país ibérico no tenía; busca la promesa del bienestar de la modernidad. Al arribar, Arzuaga se encuentra con la situación del auge de construcción que vivió Bogotá tras “El Bogotazo”, para su restauración, y en el ánimo de modernización. En este sentido, el sur, los cinturones de miseria de quienes llegan del campo, son el otro de esta ciudad, que Arzuaga comenzaría a indagar en su ausencia presente y en su relación con el norte. Arzuaga plasmó en sus películas *Raíces de piedra* (1963) y *Pasado el meridiano* (1966), un punto de vista dado desde quien es marginalizado por el proyecto progresista. Su discurso fílmico hace de la ciudad metrópoli, insignia de esa construcción prospectiva de la nación que el cine había apoyado tanto, un centro de contradicción. Este ensayo propone una lectura de la obra de Arzuaga que problematice la ciudad latinoamericana y el discurso desarrollista que la sustenta, a partir de la estética del autor y de su puesta en escena de Bogotá y sus habitantes, que revelan una contradicción inmanente a la condición social colombiana y latinoamericana.

**Palabras Clave:** Bogotá, realismo, Teoría Crítica, progreso, historia social.

## Abstract

José María Arzuaga arrives to Bogotá from Franco's Spain in 1960. He seeks, in Latin America, the democracy his country didn't have; he seeks welfare, the promise of modernity. At his arrival, he finds the situation of construction growth that Bogotá lived after “El Bogotazo”, for its restoration, and modernization. That said, the south part of the city, the misery belts of those who came from the countryside, are the others of that city, whom Arzuaga would start to inquire of in

---

\* Artículo tipo 2: de reflexión, según la clasificación de Colciencias. Este artículo es un derivado del proyecto de investigación titulado “Cine y nación: negociación, construcción y representación identitaria en Colombia”, que realizó el autor entre 2012 y 2013 en el Grupo de Investigación y Gestión sobre Patrimonio GIGP, de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia. Una versión más corta del texto fue presentada como ponencia en el *IV Encuentro de Investigadores en Cine*, realizado en la Universidad de Antioquia, en 2014.

\*\* Antropólogo y Magister en Filosofía. Docente ocasional del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia. Miembro del Grupo de Investigación y Gestión sobre Patrimonio (GIGP). E-mail: puerta.dominguez@gmail.com

their present absence and its relation with the north. Arzuaga expresses in his movies *Raíces de piedra* (1963) and *Pasado el meridiano* (1966), a point of view given from those excluded from the progressive project. His filmic discourse shows the metrópolis, emblem of the prospective construction of the nation that cinema had supported, a center of contradiction. This essay proposes a lecture of Arzuaga's work that questions Latin American cities and the development speech that supports its growth logic, based on the author's aesthetic and his cinematic montage of Bogotá and its inhabitants, which show an inmanent contradiction to the Colombian and Latin American condition.

**Key words:** Bogotá, realism, Critical Theory, progress, social history.

### **Arzuaga en Bogotá**

Este ensayo se escribe como apéndice de la investigación "Cine y nación: negociación, construcción y representación identitaria en Colombia", realizada entre 2012 y 2013 en el Grupo de Investigación y Gestión sobre Patrimonio (GIGP), de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia. El énfasis del presente es proponer la develación, desde el cine realista de José María Arzuaga, del estado de falso bienestar que se ha impuesto como ideología del progreso en Colombia. De esta manera, y en otras palabras, me interesa esbozar dos puntos: 1) el potencial contenido de verdad de la obra cinematográfica; y 2) el contenido de falsedad del progreso realmente existente que se revela en la imagen. Para tal develación o *revelación*, en términos de la Teoría Crítica (Adorno 2003<sup>a</sup>; Kracauer, 1996), me es necesario situarme desde una forma de hacer cine, precisamente la que, considero, en el caso colombiano representa José María Arzuaga como un gran exponente.

Arzuaga llega a Colombia desde la España del franquismo en 1960, permeado por la situación de posguerra europea y su expresión en el neorrealismo. Como apunta Mauricio Durán (2006), el español se encuentra con la situación del auge de construcción que vivió Bogotá tras El Bogotazo, para su restauración por los daños ocasionados por las protestas, y en el ánimo de modernizar la urbe capital en ese anhelo boyante de cosmopolitismo. En este sentido, el sur, los cinturones de miseria de quienes llegan del campo y su pobreza y violencia, son el otro de esta ciudad, que Arzuaga comenzaría a indagar en su ausencia presente y en su relación con el norte. El cineasta pasa de la dictadura conservadora y antiprogresista de Franco a la democracia desarrollista colombiana, y en el contraste encontraría más semejanzas que diferencias.

Al participar del movimiento neorrealista, este autor se inclinó hacia un modelo narrativo que influyó en el tratamiento de las historias y la presentación y

enfoque en las situaciones de vida, así como en el registro socioespacial. Este fue su medio para relacionarse con la ciudad latinoamericana, su nueva residencia. De esta manera, Arzuaga hizo de Bogotá su objeto de estudio, y plasmó en *Raíces de piedra* (1963) y *Pasado el meridiano* (1966) un punto de vista dado desde quien es marginalizado por el proyecto progresista que se promocionaba en la ciudad. Por lo tanto, su discurso fílmico hace de la ciudad metrópoli, insignia de esa *construcción prospectiva de la nación* (Carroll, 2005) que el cine del país había apoyado tanto, un centro de la contradicción de esa verdad legitimada, yuxtaponiendo a los nuevos edificios empresariales y las amplias vías bogotanas, sujetos y situaciones que *padecen* la modernidad. Al establecer como lugar de enunciación esos sujetos que evidencian las fracturas del orden establecido, siguiendo sus problemas y retratando su relación desigual y de inferioridad con los que habitan la ciudad desde posiciones más privilegiadas, Arzuaga da a sus obras narrativas un matiz cuestionante, que le suma al espectador un aspecto de su propia realidad que no vive y sufre, pero que sustenta su bienestar. Arzuaga señala en el proyecto modernizador una serie de mojones y cicatrices abiertas de una manera muy directa, y eso es posible precisamente por su método.

### **El realismo y la redención de la realidad física**

Sitúo el trabajo de Arzuaga desde una perspectiva realista acorde a lo que por ello se refiere el filósofo alemán Siegfried Kracauer, un trasfondo teórico que parte de una concepción materialista que hace del plano cinematográfico no sólo una expresión estética, sino también moral y epistemológica. En este “aferrarse a la superficie de las cosas” (Kracauer 2006, p. 351), que es el valor que este autor adjudica al cine realista, es donde se puede apreciar la crítica de Arzuaga a la ideología desarrollista colombiana, develándola como una *modernidad postergada*, tal como argumenta Rubén Jaramillo Vélez (1998).

Kracauer identifica las posibilidades en el cine de combatir el carácter abstractivo que adquiere el capitalismo en el que considera su elemento central: la fotografía. Ésta será fundamental para asumir el carácter redentor del cine, que partirá del *recuerdo de la naturaleza* (Marcuse 1973, p. 80-81), que no es otra cosa que evidenciar mediante el registro cinematográfico la realidad misma, sin posibilidad de una preformación social o control sobre el material que queda en el fotograma. En su *Teoría del Cine*, de 1960, Kracauer desarrollará a cabalidad este argumento, alegando que hay “configuraciones efímeras, que sólo la cámara es capaz de captar” (Kracauer 1996, p. 40); la cámara fotográfica, y su perfeccionamiento en la cámara cinematográfica, “tiene una franca afinidad con la realidad no escenificada”, que le permite captar lo particular, lo que, en un pensamiento abstractivo –serializado, identificador- no se podría captar: lo fortuito,

lo fragmentario, lo indeterminado, que rompe con cualquier anhelo de armonía y quietud.

Kracauer insiste con especial rigor en el *desenmascaramiento* del carácter ideológico en la aprehensión de la realidad física que se da en el cine (Kracauer 1996, p. 376-377). Es en este sentido que la fotografía, como *avance científico*, entra en escena en su obra. La posibilidad de captar todo lo que logra encuadrar evita el ocultamiento, su cualidad técnica de registro positivo da acceso al mundo empírico; ante la imagen fotográfica hay que enfrentar los miedos, como si fuera el escudo de Atenea con el cual Perseo logra ver a Medusa y, a partir de esto, cortarle la cabeza (1996, p. 374). El objeto de la fotografía siempre fue, para Kracauer, el develar la ideología en nuestra percepción de la realidad; ése es su realismo, su invitación a usar la imagen fotográfica como espejo que refleje la naturaleza, es decir, el plano material. La redención de la realidad física o naturaleza es el reconocimiento de los velos ideológicos que median en su percepción, la aceptación del carácter mediado de la realidad, que nos imprime una mirada determinada sobre la misma. Redimir la naturaleza es falsear la condición naturalizada –esencializada, estática- de los fenómenos sociales, que se presentan como si fueran inmutables y, por lo tanto, imposibles de transformar.

El argumento de este autor frankfurtés está situado en un plano materialista; más concretamente, en el *materialismo naturalista* (Schmidt 1982) de Marx. Lo que sucede en la sociedad industrial avanzada es que el vínculo con el capital ha llevado a que, si bien la ciencia moderna ha dominado la naturaleza, este saber no ha servido “para aplacar el temor y el terror de la mayoría de los seres humanos, reducir la angustia de vivir en condiciones de miseria o de ser aniquilado” (Escobar Moncada 2009, p. 393). Por el contrario, el dominio a lo natural –que se debe entender como todo lo distinto a valor de cambio, a mercancía-, se ha prolongado hasta los individuos mismos, y estas relaciones de dominio, de alienación, se han naturalizado; es decir, se han asumido en la conciencia social como hechos que no dependen de la acción humana. De esta manera, las relaciones sociales desiguales permanecen inmutables.

Lo que los frankfurtianos encontraron en el arte fue un medio para dicha reconciliación, si bien no el único, ni como posibilidad aislada. En el arte hay destellos de una naturaleza redimida, un aparecer de las cosas como realmente son: contradictorias y violentadas socialmente. Como apunta Adorno, “la tarea del arte es hacer hablar a la naturaleza mutilada” (Adorno 2013<sup>a</sup>, p. 230). Kracauer encontró que en el cine es posible, con mayor eficacia que otros medios artísticos, lograr cumplir esta tarea humanizadora. El cine permite *desmentir* (Kracauer 1996, p. 375) lo dado, al reflejar la vida natural. Presentar la naturaleza mutilada desde el cine es, entonces, registrar la realidad tal cual, partir de la realidad para el planteamiento estético de las obras. El registro fotográfico, en este caso, de

Bogotá, develará por sí mismo las contradicciones sociales que la sostienen como ciudad.

En el *cine cinematográfico*, como llama Kracauer a este estilo realista (1996), se da el recuerdo de lo particular de la naturaleza; se recupera lo concreto, lo que no está concebido como mercancía, como una abstracción. En este sentido, el papel que Kracauer da a la fotografía en el cine es una revitalización de la actividad sensorial, una invitación a ver lo particular de las cosas, a la utilización de los sentidos para dicha acción, que él encuentra liberadora del estado de abstracción en cuanto concientización de la falsedad de la integración social en el capitalismo. Si lo abstracto es lo idéntico, lo que se presenta armónico a la conciencia, lo concreto es lo que desmiente esta armonía al evidenciar su falsedad en la realidad misma. En el mundo fragmentario del cine, que rompe la continuidad natural del mundo, se rompe también su fatalidad. La belleza de la obra cinematográfica está relacionada con una facultad reveladora, con la posibilidad de *exploración*, precisamente, de la naturaleza mutilada. En este mismo sentido, la creatividad del artista “se manifiesta dejando que la naturaleza penetre en su obra, penetrándola él mismo a su vez” (Kracauer, 1996, p. 65). En este sentido, el aporte está en el “carácter estético de la experiencia” (1996: 364) que el cine provee como medio, en el que, partiendo de esta forma de percepción, se “cuestionan nuestros conceptos del mundo físico” (1996, p. 375), que en últimas está en función de “exponer la injusticia social y la ideología de la que surge” (1996, p. 376). El enfrentamiento es, entonces, entre la manera en que las cosas son presentadas y asumidas por los individuos en el modelo socioeconómico, en su inmediatez, y como las cosas verdaderamente son a causa de éste, mediadas por él.

No es casual entonces que el Neorrealismo italiano, surgido en el contexto de posguerra de la Segunda Guerra Mundial, fuera un movimiento cinematográfico que abarcara y problematizara tanto la forma empírica de cómo hacer cine, como una serie de narrativas imbricadas ideológicamente en la crítica al fascismo y la contradicción de clases, presentando la pobreza, la miseria y la explotación en un plano de irresolución de los conflictos. Tal como lo plantea Cesare Zavattini: “el neorrealismo en contacto con la realidad descubrió, sobre todo, hambre, miseria, explotación por parte de los ricos; por eso fue *naturalmente* socialista” (Zavattini, en Alsina, 1989, p. 206). Y descubrió esto porque tomó como punto de partida la materialidad de la vida, las cosas mismas. En el registro fotográfico de la realidad se filtran las relaciones sociales que median en su percepción.

Ya dentro del ambiguo margen de un “neorrealismo latinoamericano”, a título de Paranaguá (2008, p. 34-36), los dos largos mencionados de Arzuaga presentan con gran contundencia la unidimensionalización de la realidad en el capitalismo tardío, su estado de abstracción, que en Colombia adquiere matices

particulares, tal como sus personajes y escenarios permiten percibir. Ni la individualidad ni la agrupación son accesibles a los individuos sumidos en esta lógica: ésta es precisamente la naturaleza mutilada que se debe revelar. El ejercicio de realismo de Arzuaga es redentor de la realidad física en cuanto la presenta en su estado real: dañada, puro escombros. El boyante cosmopolitismo bogotano es para unos su satisfacción y para otros su condena, y la existencia de cada una de estas situaciones es inmanente a la otra.

## **El realismo de Arzuaga**

En el contexto del cine colombiano, el cine de Arzuaga hace parte de una tendencia creciente a desmarcarse de un folclorismo imperante, precisamente imbricado con gran eficacia en la *industria cultural* (Adorno y Horkheimer, 2007) como celebración de un estado de cosas dado. El cine de este autor está situado en un contexto de coyuntura para el medio: como nunca antes, nuevos actores y escenarios se ponen en escena en el cine nacional, no para desplazar un cine costumbrista y afirmativo de un orden social determinado –el silente argumental de los años veinte y el melodrama musical de los treinta y cuarenta–, sino para dialogar e imbricarse con él. *El milagro de sal* (1958), de Luis Moya Sarmiento, es tal vez, como afirma Luis Alberto Álvarez (198, p. 257), la primera película colombiana que busca la identidad nacional desmarcándose de este folclorismo, y que pretende con el drama social presentar una realidad particular: la de la dura vida del minero. Este aporte sentaría un precedente para las formas que tomaría la interpretación de la realidad social colombiana, trabajando puntos de vista no muy elogiosos con aquellas otras ideas de un cine “grandilocuente y nacionalista” que, pese a que también tendría continuidad, sería, como advierte Pedro Adrián Zuluaga (2007, p. 68), “cada vez más inaceptable dentro de los aires de transformación que circulaban en un ambiente cultural que se preparaba para dar un giro a la izquierda”.

Otras obras de este corte serían *Chambú* (1961), dirigida por Alejandro Kerk, que trataría de la vida de unos trabajadores en una cantera de piedra en Nariño, *Raíces de piedra* (1963), de Arzuaga, y *Chircales* (1966-1971), de Marta Rodríguez y Jorge Silva, ambos retratos de la situación de abandono y explotación de los chircaleros en la periferia de la ciudad de Bogotá, el primero como argumental y el segundo como documental etnográfico, *Tres cuentos colombianos* (1963) –*Tiempo de sequía*, *La sarda* y *El zorrero*–, de Julio Luzardo (los dos primeros) y Alberto Mejía (el tercero), que tratan temas de pobreza en campesinos, pescadores y un zorrero en la ciudad de Bogotá respectivamente, y *Pasado el meridiano* (1966), también del español, que es un relato acerca de la dureza de la ciudad con la clase obrera que llega desde el campo, y el trato difícil

que padecen estos nuevos ciudadanos frente a las clases urbanas poderosas, desde una posición de subordinación.

En este contexto Arzuaga resalta por su particular forma de hacer cine, por generar el efecto de extrañamiento que, como fue señalado más arriba, hace parte de la ruptura con un orden afirmativo o de identidad. No es extraño que, por esta razón, a *Raíces de piedra* se le negara durante dos años su comercialización (Martínez Pardo, 1978, p. 252), censura que, en acusación de “distorsión de la realidad nacional” (citado en Álvarez, 1989, p. 257), sólo fue retirada con la supresión de nueve escenas de la obra original (Zuluaga, 2007, p. 71), y bajo la presión de que había ganado un premio internacional (Álvarez, 1989: 259), y *Pasado el meridiano*, pese a no ser tan directa en la presentación de la miseria, también fue vetada por la censura (Martínez Pardo, 1978, p. 316), restringiendo así el trabajo de Arzuaga como cineasta y su construcción en imágenes de la capital colombiana y sus dinámicas sociales.

Tal como plantea Luis Alberto Álvarez, contextualizando y dándole mayor relieve al argumento, Arzuaga es uno de los pocos directores en cuya obra “es totalmente reconocible el hombre colombiano y su entorno” (Álvarez, 1998, p. 61). Si se da cuenta de las producciones contemporáneas a la obra de Arzuaga, el cine costumbrista y el melodrama musical anteriores y el posterior auge del *nietorroísmo* y *benjumeísmo*, se entiende que el español desafía la colombianidad tal como es reproducida en el cine del país.

*Raíces de piedra*, su primer trabajo en la ciudad, es una narración acerca de los chircaleros del sur, que son quienes hacen los ladrillos con que se levanta la ciudad, y sin embargo viven fuera de ella, y en una situación de explotación y pobreza muy aguda. Firulais y Clemente son dos miembros de uno de estos asentamientos de chircaleros, que han seguido caminos distintos para buscar su supervivencia y la de sus familias: mientras Clemente busca “ser honesto” y trabaja como albañil en el centro de la ciudad, Firulais es ladrón y, con gran resentimiento hacia esa clase de vida que sigue Clemente, le dice: “Siga siendo honrado, siga siendo esclavo del barro... hasta que se muera como un burro viejo”. La película se muestra inclemente, y a sus protagonistas “nada les puede salir bien, no tienen salida, no pueden hacer otra cosa que soportar las consecuencias de haber nacido pobres en esa sociedad” (Martínez Pardo, 2006, p. 32).

Tras una jornada dura de trabajo, Clemente sufre un ataque de epilepsia y cae retorciéndose en plena vía pública, por lo que entra en un agudo estado de enfermedad. En medio de sus desviaciones, sufre un accidente en los chircales y se hace necesaria una medicina para que mejore un poco. Firulais, conmovido, asume la responsabilidad y viaja al centro de Bogotá a buscar el dinero para comprarla. En uno de sus intentos va a un edificio donde Clemente trabajó para su

construcción, y le pide al que parece ser el gerente una limosna contándole del suceso y el destino del dinero. El gerente se niega, respondiéndole: “lo siento señor, pero nosotros nada tenemos que ver con los que hicieron este edificio”. De esta manera, la ciudad en pleno desarrollo niega el auxilio a quienes la hicieron posible, como autoengaño y evasión ante esa contradicción social que implicó e hizo posible levantarla. Cuando Firulais logra obtener el dinero, ya Clemente ha muerto, y muere porque es un chircalero, porque no está incluido entre los que tienen acceso al progreso. La aplanadora que se muestra en la última escena, como interpreta Durán (2006, p. 51), se puede tomar como “la fuerza implacable del progreso que puede borrar muchas vidas humanas sin siquiera preguntárselo”.

*Pasado el meridiano* continúa en el mismo tono. Augusto, su protagonista, es portero en una empresa de publicidad, y ha muerto su madre. Por lo tanto, quiere hablar con su jefe, con el “doctor”, para pedirle permiso y asistir al funeral, que es en un pueblo alejado de Bogotá. Sin embargo, no logra acceder a él. Como describe Durán al personaje, Augusto, al igual que Clemente, “no se atreven a vivir su libertad, son hombres sometidos a poderes sin rostro que no representan más que sus propios miedos y creencias: ellos representan al hombre corriente sometido en estas sociedades masivas y anónimas” (Durán, 2006, p. 52-53). En la situación del personaje, el cineasta personifica la soledad en la inmensidad de la ciudad, y el austero recibimiento para aquellos que llegan a buscar vivirla sin haber nacido con el privilegio. Arzuaga describe a su protagonista diciendo que “él es como una especie de trapo movido por el viento, es decir, un fante. Cuando él se asoma a las vías, todo el traqueteo del tren es su traqueteo mental” (Arzuaga, 1974, en Ospina & Romero, 1999, p. 421).

La pasividad y resignación del personaje son, sin embargo, contrastadas por Arzuaga en los recuerdos del portero; Augusto aceptó su destino como desfavorecido y explotado, pero, como señala Martínez Pardo de la hermosura y complejidad del personaje, “se ha construido un mundo en el erotismo y en los recuerdos. Allí es donde se siente vivo, donde tiene deseos, donde conquista y seduce y donde tiene los remordimientos de haber huido cuando los hombres atacan a su amiga o novia” (Martínez Pardo, 2006, p. 34). En la película y en su obra en general, la hostilidad de la ciudad y de quienes gozan de ella y de su simbolismo como un triunfo que justifica la desigualdad es brutal. En una posición crítica que el cineasta entra a concebir para su nueva residencia, Arzuaga revela la indiferencia de quienes la habitan ante la miseria, que no es un desvío del curso racional del desarrollo, sino su devenir lógico; indiferencia que implica el desembarazo de la realidad, una oposición maniquea entre individuo y sociedad, donde no se consideran afectados el uno por la otra. Los personajes errantes, que merodean las construcciones y los edificios abandonados en busca de espacios para descansar, y se sienten reducidos y juzgados cuando entran a algún edificio



de ese otro ámbito de pujanza y desarrollo al que no pertenecen, muestran en su andar lo pasmado de la realidad en que viven.

Lo que en Arzuaga se revela contradictorio en la imagen, al yuxtaponer el discurso y el *ethos* desarrollista con las condiciones reales en que se hace concreto, es precisamente lo que la dialéctica denuncia como el “fenómeno de entumecimiento” (Adorno, 2013, p. 48) del pensamiento. Lo que genera extrañamiento en el espectador es verse juzgado en el fotograma, al quedar en relación las cosas y los fenómenos sociales con los individuos. La miseria que capta y registra fotográficamente Arzuaga de la capital colombiana se desnaturaliza, y se revela como prolongación de los sujetos, los hace responsables y agentes de dicha situación, que en el discurso del desarrollo es exteriorizada, posicionada como ajena. De esta manera, la reconciliación entre individuo y sociedad que daba legitimidad al modelo socioeconómico se ve falseada, y aparece en una oposición hostil, donde los personajes –Firulais, Clemente, Augusto- son violentamente determinados por la sociedad. Arzuaga revela la cosificación del mundo a partir de situaciones y sujetos concretos.

Aquí se pone en tela de juicio la virtud humanizadora de la modernidad, aquello que es pregonado como trasfondo del modelo social. Esto se puede ver en los que son dos de sus fenómenos más importantes, tal como señala Bolívar Echeverría (2013), p. 1) la técnica científica y 2) el individualismo.

La confianza en la técnica científica, la posibilidad de dominio llevada a hechos, se abalanza sobre los hombres mismos, sus amos. Ya no es el hombre el que domina la naturaleza mediante la técnica, sino que ésta retorna e invierte el orden. La técnica determina al hombre. La ciudad, posible en su configuración moderna por el desarrollo técnico, no solventa los problemas que científicamente fueron su finalidad. De esta manera, los chircaleros son opuestos a su trabajo, reducidos a él, como esclavos de la técnica. Así mismo los obreros que trabajan en los edificios que nunca podrán habitar, ni que los favorecerán de otro modo cualquiera. Por el contrario, sus propias obras los negarán, tal como se describió arriba en la escena de Firulais rogando por la medicina. La técnica, propulsora del progreso de la ciudad, acelera también el crecimiento de la brecha socioeconómica. La ciencia como liberación del hombre de la amenaza de la naturaleza, termina siendo utilizada para atacar al hombre mismo a partir de una amenaza social.

El individualismo, la posibilidad del desarrollo autónomo de la personalidad, de autodeterminación que se pregonaba desde los albores de la Ilustración, se presenta en Augusto, protagonista de *Pasado el Meridiano*, como el aislamiento del individuo, su oposición férrea y hostil a su sociedad, aquella de la que hace parte y que ayuda a construir y sostener. Augusto permanece inmóvil y temeroso ante la condición de objetiva superioridad en que se presentan los

usuarios del ascensor, sus “patrones”. Sólo en su mente Augusto es libre, en sus recuerdos y sus fantasías eróticas. Él es el individuo completamente negado por lo que Adorno llama “el todo antagonista” (2005, p. 21-22), que no es otra cosa que la sociedad misma. Su sí-mismo, estimulado en la *industria cultural*, su autenticidad, es su carácter serial, su indiferenciación de todos los demás empleados que sólo se miden, como él, por su capacidad laboral, por su valor en el mercado. En Augusto la masificación que pregona la sociedad industrial avanzada llega a su cénit, él es el hombre despojado de todo lo que no se reduzca a nutrir la eficacia social. Arzuaga lo explica de la siguiente manera: “yo le di el nombre de Augusto, que es el nombre con el que se reconoce al payaso tonto [...]. Mi personaje, entonces, es el tonto. Pero el tonto condicionado por la vida que tiene: no es que él quiera tropezar, lo que pasa es que no hacen más que ponerle trabas” (Arzuaga, 1974, en Ospina & Romero, 1999, p. 421).

Por otro lado, la escena de *Raíces de Piedra* del ataque de epilepsia que sufre Clemente en plena vía de Bogotá, y que Arzuaga realiza con una cámara escondida tras la vitrina de una tienda, es precisamente lo que Siegfried Kracauer llama “la redención de la realidad física”: es la revelación, la evidencia de la indiferencia y la inhumanidad progresiva que se asimila de manera coherente a la constitución espacial de la ciudad. Éste es el mejor ejemplo para dar cuenta de la capacidad reveladora del cine que acá se ha buscado desarrollar a partir del ejemplo de Arzuaga, donde, en un tono documental, de registro directo a la realidad, el director permite al actor desenvolverse frente a los ciudadanos desprevenidos que hacen su mejor papel: ser ellos mismos, filtrando así lo fortuito e indeterminable en la obra. Al poner en escena una situación cotidiana y, desde el lente, grabarla con la fidelidad positivista de la fotografía, el cine hace de escudo de Atenea, con el que a la Medusa se la puede mirar. Arzuaga hace visible el horror de la anulación de la capacidad de reconocimiento del otro en su humanidad, y en una escena particular, trae a colación el todo social y lo acusa de generar una falsa reconciliación. “Escarbando en la minucia”, como diría Kracauer (1995), el español presenta una verdad que se esconde pese a estar siempre presente.

La escena va más o menos así: La cámara es instalada tras una vitrina que muestra una calle muy transcurrida por la que va pasando Clemente, claramente registrando un entorno en que los transeúntes desconocen de su existencia. Cuando el personaje está en encuadre, comienza el ataque, y la ciudad “se le viene encima”, los edificios lo asfixian y amenazan con un juego del lente que se acerca y aleja, y gritando y retorciéndose el sujeto cae al piso. Pese a su claro sufrimiento, pasan 30 segundos antes de que uno de los muchos transeúntes que avanzan rápidamente se detenga a mirarlo, con precaución, a varios metros de distancia. Antes de eso todos pasan sin siquiera inmutarse. La

escena dura aproximadamente 50 segundos, con la cámara fija, mientras otras personas se acercan y agrupan a su alrededor. Como queriendo reforzar lo que se quedaba en un nivel narrativo, Arzuaga incluye esta toma como parte del montaje, evitando así cualquier subterfugio en la interpretación de su obra como simple ficción. Su contundencia es total.

Al incluir en el argumental, en la puesta en escena, dicho resto de la condición social objetiva, la revela, la hace presente, ineludible. Ese destello de lo real causa un *shock*, genera un reconocimiento de lo antes extraño, donde el sujeto no puede escapar de su plano social. De esta manera la obra rescata el horror que escapa al pensamiento abstractivo o identificador. “El cine es el único arte que exhibe su materia prima” (Kracauer, 1996, p. 371). Es así que, en el montaje, éste es auténticamente cinematográfico si busca potenciar esta revelación, no plantear un orden artificial. La intención es, entonces, de potenciación, y no de manipulación del material, y es aquí donde está su autonomía. El cine permite *desmentir* (1996, p. 375) lo dado, al reflejar la vida natural, tal como lo propicia Clemente frente a la ciudad y sus transeúntes.

De todo esto queda, ante la evidencia de la deshumanización de la ciudad, que de la dictadura a la democracia no hubo una transformación en cuanto a posibilidades de liberación y justicia, que continúan ausentes. Lo que cambió fue la forma en que se impone el autoritarismo, su estilización, pero no la condición de miseria y violencia con que la sociedad determina al individuo. La nulidad de éstos en la obra de Arzuaga es una abstracción de la época, que no hace más que registrar la complejidad de la realidad. El cine no puede cambiar el mundo, pero puede denunciarlo.

## Referencias bibliográficas

### Fuentes bibliográficas.

ADORNO, Th. W. & HORKHEIMER, M. (2007). *Dialéctica de la Ilustración. Obra Completa*, 3. Madrid: Akal.

\_\_\_\_\_. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal.

\_\_\_\_\_. (2005). *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal.

\_\_\_\_\_. (2013). *Introducción a la dialéctica (1958)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

\_\_\_\_\_. (2013a). *Estética (1958/59)*. Buenos Aires: Las cuarenta.

- ALSINA, H. (comp.). (1989). *Textos y manifiestos sobre el cine*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- ÁLVAREZ, L. A. (1989). Historia del cine colombiano. En Tirado Mejía, A. (editor). *Nueva historia de Colombia: IV Literatura y pensamiento, artes, recreación* (237-268). Bogotá: Planeta.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Páginas de cine, Volumen 3*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia
- CARROLL, N. (2005). Cinematic Nation-Building: Einsenstein's The Old and the New. En Hjort, M, Mackenzie, S. (Eds.). *Cinema & Nation* (113-130). London: Routledge.
- DURÁN CASTRO, M. (2006). Bogotá en la mirada de José María Arzuaga. *Cuadernos de cine colombiano*, (8), 40-56.
- ECHEVERRÍA, B. (2013). *¿Qué es la modernidad?* México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ESCOBAR MONCADA, J. (2009). Mito y reconciliación. Sobre el concepto de mito en la Dialéctica de la Ilustración. *Areté. Revista de filosofía*, Volumen XXI, (2), 381-400.
- JARAMILLO VÉLEZ, R. (1998). *Colombia: La modernidad postergada*. Bogotá: Argumentos. Gerardo Rivas Moreno.
- KRACAUER, S. (1995). *De Caligari a Hitler*. Barcelona: Paidós.
- KRACAUER, S. (1996). *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- KRACAUER, S. (2006). La fotografía. En Jarque, V. (editor). *Estética sin territorio* (275-298). Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- MARCUSE, H. (1973). *Contrarrevolución y Revuelta*. México D.F.: Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- MARTÍNEZ PARDO, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: América Latina.
- \_\_\_\_\_. (2006). José María Arzuaga. *Cuadernos de cine colombiano*, (8), 20-39.
- MARX, K. (2013). *Manuscritos de economía y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- OSPINA, L., & ROMERO REY, S. (coords.). (1999). *Andrés Caicedo: Ojo al cine*. Bogotá: Editorial Norma S.A.

PARANAGUÁ, P. A. (2008). Dos o tres cosas sobre la historia del cine en América Latina. En Zuluaga, P. A. (editor). *XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado: Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes* (27-43). Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

SCHMIDT, A. (1982). *El concepto de naturaleza en Marx*. Bogotá: Siglo Veintiuno Editores.

ZULUAGA, P. A. (2007). Textos investigativos. En Zuluaga, P. A. (editor). *¡Acción! Cine en Colombia* (16-127). Bogotá: Dupligráficas.

**FECHA DE RECIBIDO:** 19 de octubre de 2015

**FECHA DE APROBADO:** 4 de diciembre de 2015